ПРЕДИСЛОВИЕ.

Появление настоящей брошюры продиктовано целым рядом условий и причин. Прежде всего — полным отсутствием оригинальной и, я бы сказал, „русской“ оценки одного из величайших композиторов последнего времени,—композитора, самого созданного отчасти воздействием русской музыкальной культуры и, обратно, так мощно повлиявшего на эту самую нашу русскую музыку уже в ее более современном лике. До сих пор литература о Дебюсси на русском языке, помимо мелких журнальных статей и заметок, исчерпывалась переводами с французских его оценок. При полном уважении к литературному стилю и музыкальным вкусам моих заграничных коллег — гг. Louis Laloy, M. Calvocoressi и Шенневьера, равно как и Romain Rolland, тоже включившему свою лепту в симфонию кадильных дымов, вознесенных пред композиторским троном Дебюсси, я не могу не указать на то, что в этих всех оценках, как очень часто случается с французами, патриотизм слишком часто заслоняет собой истину и литературное красноречие — мысль. Можно отнестись с величайшим почтением к композиторскому гению Дебюсси, но справедливость требует признания того, что фельетон никогда не есть эстетическая оценка и что французская музыкальная критика даже в своих лучших представителях никогда не возвышается над уровнем блестящего, но легковесного фельетона. Итак, Дебюсси в сущности *еще не оценен,* ибо германское музыкальное сознание его органически не приемлет, а Россия не собралась еще с духом, чтобы сказать свое веское слово в оценку несомненного *гения* и притом гения типично-*латинской культуры.*

Время этой оценки наступило *именно теперь*, когда влияние гения Дебюсси еще свежо, но когда насыщенная иными уже художественными упованиями атмосфера заставляет предполагать непрочность этих влияний в их основной эстетической окраске. Именно в России может быть *об'ективно* оценен гений Дебюсси, столь органически чуждый современной Германии и столь эстетически имманентный французскому музыкальному сознанию, что последнее лишено возможности его исследовать.

Предлагаемая брошюра дает в возможно лаконичной форме эстетическую характеристику творчества композитора, несомненно долженствующего быть причисленным к категории самых ярких явлений последнего времени. Биографические данныя о жизни композитора даны тут в самой минимальной дозе, что тем более допустимо, что внешняя жизнь Дебюсси не носила в себе моментов яркости и не изобиловала элементами событий. Оставаясь всецело в рамках эстетических критериев, я тем не менее не мог не отметить слишком ясной для нас, переживших войну и революцию, ориентации творчества Дебюсси с точки зрения коллизии двух культур: прежней, утончившейся и дегенерирующей, пред своим исчезновением рождающей обольстительные цветы эстетических достижений, и новой, бурной, стихийной, еще не выработавшей в себе лика красоты и даже презирающей его, но несущей в себе неоспоримые, яркие элементы грядущей жизни и развития.

1.

Современное музыкальное сознание причислило Клода Дебюсси к тем вершинам музыкального искусства, по которым история ведет свой счет событий. Целое поколение видело в нем своего пророка, провозвестника новой, разрешившейся от оков музыки,--музыки, освободившейся от традиций и академических тисков, смело и бодро входящей в необ‘ятные звуковые миры. То, чем был Вагнер для предыдущего поколения, и то, чем отчасти был Скрябин для России, то был Дебюсси для молодой музыкальной Франции. Но ценность и значение Дебюсси как раз не в этом историческом сходстве, а в *том различии*, которое он, как новатор, обнаружил в своей индивидуальности по сравнению с этими двумя тоже новаторами, ибо эстетический мир Дебюсси все время был противоположен миру, в котором получали истоки и импульсы творчества Скрябин и Вагнер.

Чтобы оценить музыкальную стихию Дебюсси, нам надо рассмотреть те слагающие, из которых она создалась. Для осознания, для постижения феномена творчества гораздо важнее знать музыкальных предков композитора, чем его физических родоначальников. И в этом смысле генеалогия и родословное древо Дебюсси очень поучительно и, пожалуй, более сложно и ветвисто, чем для других крупных композиторов.

Он музыкально очень родовит, этот французский патриций среди музыкантов. Тысячелетняя латинская культура давит и даже гнетет его творческий стимул. Он весь— *следствие*, весь—сплошная *наследственность*, и элемент личной, буйной, молодой воли творчества в нем органически блекнет перед сцеплением космических, социальных и национальных сил, обусловливающих и его психику, и его творчество, и самую его ту „революционность“, которая так резко разнится от революционной бури Вагнера и нашего Скрябина.

Он весь—порождение Франции. Едва ли можно указать другого более национального композитора. Наши кучкисты, наскоро одевшие народный мелос в немецкие одежды, сплошной курьез, чисто-барская затея перед этой глубинной связью, которая делает Дебюсси роскошным, экзотическим, благоуханным цветком того дерева, корни которого глубоко ушли в землю Прованса и Иль-де-Франса и прозвучали в мире музыки в свое время полуденными песнями трубадуров, и листьями которого были такие чисто-французские гении, как Couperin и Rameaux, отразившие в своем музыкальном мире все те же уже навеки, как горы, сложившиеся эстетические воззрения, цельные, компактные, неизменные. Одно и то же небо светило и трубадуру, и Couperin, и Дебюсси — одна мечта об искусстве была у всех.

Глубокая *старость этой национальной души*—вот что прежде всего поражает нас в этом творчестве. Порода всегда есть известная дегенерация. Усталостью духовного аристократа веет от звуков, исполненных такого бездонного *вкуса*, что этот культ вкуса заслоняет в искусстве все остальное. Это тот самый „вкус", отсутствие которого французы так болезненно чувствовали в величайших представителях германской музыки—в Бетховене (отзыв о нем самого Дебюсси см. письмо Fel· Weingartner'a, перевод коего помещен в „Муз. Современнике" 1915 года, № 2), в Бахе, в Вагнере в особенности. Вкус—*низшее* выражение эстетических созерцаний, по мнению эстетиков-философов—тот вкус, которым в человечестве обладает преимущественно женская половина, а из мужской—наименее мужественные и духовно развитые элементы. Франция—страна женственной культуры, в психологии ее нетрудно разыскать все характерные слагающие женской души: рационализм, практический здравый смысл, рецепт „nihil nimis", культ золотой середины, быстрая возбуждаемость, чувственность и—в области эстетической—вкус. Вот этот культ вкуса, умеряющий зной душевных эмоций, охлаждающий страсти и каждому глубокому переживанию полагающий предел и неминуемое „decrescendo", есть центральное содержание эстетики французского духа, неизменное от Галлии эпохи Юлия Цезаря и до наших дней. Но то, что еще было молодо в дни трубадуров, что блестело и сверкало зрелостью в эпоху „Короля Солнца", то тяжелой, двадцативековой наследственностью легло на потомка самой древней в мире духовной аристократии, утонченнейшего из утонченных, несущего в себе испорченную кровь галльских предков-рыцарей—Клода Дебюсси.

Отсутствие воли к жизни и созерцательный транс, как следствие,—это характерная черта этого цветка тысячелетнего, увядающего уже великана-древа. Предзакатное равнодушие к жизни, минимум волевого импульса, сдержанный еще вдобавок выработанным вкусом тысячелетий,—вот творческий план Дебюсси.

Вот его исконные, глубинные родичи—это культура всей музыкальной Франции—трубадуры Рамо, Куперен. Линия прародителей обрывается за ними, и взор с любопытным недоумением замечает отсутствие почти всякой связи культуры Дебюсси с музыкой „великой эпохи", ни Баха, ни Моцарта, ни Бетховена, ни, боже сохрани, Вагнера. Все это—в стороне от него, и только формальный аналитический взор может ловить тут связующие звенья и нити. Но это—иной полюс эстетического мировоззрения. Там мощь, культ силы, разбойная смелость или гранитная монументальность, благоговейное преклонение пред непостижимым. Среди предков Дебюсси не было мужчин, а только жен-

щины. Тут, помимо женственности, еще и атония жизни, восход к созерцательному пред угашением бытия. Оттого, быть может, в звуках Дебюсси просыпается иногда Восток, эта колыбель вековых культур, эта могила рядов сменявшихся цивилизаций, угасших и изживших себя наций,—Восток, уже века впавший в это же безвольное, созерцательное полубытие, ведущее к окончательной смерти. Более молодая, чем Восток, но тоже уже угасающая культура „нации-старца"—Франции—протягивает руку другим таким же еще более древним старцам человеческого рода.

Правда, есть еще славяно-француз Шопен, следы влияния которого на Дебюсси можно еще уловить. Но и он ведь—женщина, а не мужчина в искусстве. Ведь и славяне тоже—нация женственная по преимуществу. „Партеногенезис" Дебюсси таким образом является установленным вполне.

Отсутствие французских предков в период „великой эпохи" об'ясняется тем, что Франция в это время сама заблудилась. Ее национальный дух как-то угас и в тщетных поисках бытия напал на чуждые себе созерцания. Вместо вкуса—негатив его в романтических утрировках ложного титана Берлиоза и quasi-француза Мейербера. Всегда от одной крайности есть склонность перейти в другую. И застывшая скала французского эстетизма, сокрушенная напором революции, дает гротескные контуры „Фантастической симфонии", рационалистический романтизм программной музыки и, наконец, сбитая с толку отсутствием руководящих эстетических критериев в постоянно сменяющихся „правящих сферах", попадает чрез бесвкусицу Мейербера в плен к Вагнеру.

Вагнер, как метко сказал Феликс Вейнгартнер, не переварим французским желудком и лежит у них в нем „комом" поныне. Но и отделаться от него не так-то легко. Чары байрейтского Клингзора опутали созерцание французов на полвека слишком. Вся французская музыка с Сен-Санса—сплошная история о том, как французские фагоциты боролись с германскими токсинами и как мало из этого выходило толка. Стареющий организм не мог противостоять новой, занесенной извне в него, чуждой крови. Но она была, эта германская кровь, слишком чужда для организма латинян. Нет сомнения в том, что французы поняли Вагнера совсем вкривь и вкось—и внешне и несуразно, что все глубинное в его творчестве, вся стихия его гениальности прошла мимо их восприятия. Ясно, что те, кто был даровитее, кто был тоньше, чувствовал если не Вагнера, то хотя бы эту *чуждость Вагнера* французскому гению.

Если Бизе был первым французом, прошедшим мимо Вагнера, в точном соответствии своему национальному типу, то Дебюсси был тут еще более типичным. Весь его музыкальный склад есть сплошная ан-

титеза вагнеровских идеалов, приемов, эстетических воззрений. В лице Дебюсси старая культура, извергнув из себя чуждый ей тевтонизм и не переварив его, замирает в предзакатной созерцательности, почти абсолютно чуждой всяких волевых импульсов.

Но стареющая культура инстинктивно ищет варварской свободной, буйной крови, оживляющей организм. Иначе бы она впала в творческий маразм, в бессилие, в рассудочность внешнего эстетизма *вкуса*. Стремление к *освобождению музыки*, но безусловно в рамках хорошего вкуса—вот что окрыляет Дебюсси. Нет ничего более характерного для французского духа, как эта „революционность в пределах вкуса“, как этот эстетизирующий рационализм и революционное эстетство. Судьба помогла Дебюсси, как лицу, обреченному на то, чтобы последними гениальными цветами украсить иссыхающий ствол великого древа романской культуры. Она привела его на восток, в Россию, где его гений получил ряд оплодотворительных прививок из глубины молодой, жизненной русской музыкальности.

Биографически это значит, что Дебюсси, родившийся в 1862 году, впитавший в себя вековые устои романской музыкальной культуры в недрах парижской консерватории, попадает еще юношей в дом московского миллионера фон-Мекка и приходит тут в соприкосновение с такими явлениями музыкальной жизни, как Мусоргский, Римский-Корсаков, Балакирев, Бородин.

Конечно, надо быть французом в роде Laloy или Chennevier'a с их неизменной, самодовольной, наивной самоуверенностью, чтобы утверждать, будто русская культурная музыка осталась неведомой Дебюсси (это-то в доме одного из просвещеннейших представителей московской буржуазии!) и что воздействие „варварской“ России на французского композитора исчерпывалось музыкой... русских цыган, которые будто бы научили его впервые представлению о том, что такое музыка „без правил“.

Я далек от мысли преувеличивать самобытность и революционность русского „кучкизма“. Быть может, прав один из виднейших представителей этого самого кучкизма—Н. А. Римский-Корсаков, говоря, что нет никакой *русской* музыки. Теперь нам более чем когда бы то ни было ясно, что национальный лик не исчерпывается внешним сходством мелоса с народно-этнографическим,—и для нас Скрябин и Чайковский, эти два „иностранца из русских“, быть может, окажутся более глубинно русскими, чем даже слишком по-немецки четкий и по-французски рассудочный Римский-Корсаков, хотя у последнего весь мелос русского пошиба, а у Скрябина нет ни одной „русской“ мелодии. Но

для нас ясно то, что не ясно французу,—именно, что „песни московских цыган“ не могли научить Дебюсси отсутствующей в них „музыке без правил“, ибо всякому известно, что за музыка московских цыган и как далека она от желания быть революционной эстетически, как много в ней именно „правил“. Ясно и то, что эта музыка не могла перекинуть в творчество Дебюсси целые обороты, родственные Мусоргскому и Бородину, столь мало имеющие общего с „цыганщиной“. Именно Мусоргский, и почти определенно гениальный „Борис Годунов“, которого Дебюсси, очевидно, много и пристально изучал, дал ему эту спасительную прививку чего-то свежего, необходимого, чтобы, соединившись с вековой романской культурой, дать чудный цветок его творчества.

Это новое, это свежее был эстетический нигилизм Мусоргского, его реализм, его представление о музыке, как средстве психологического чарования, его стремление оправдать *все звуковое*, что обусловлено заданием психологии. Революционизм Дебюсси—от Мусоргского, но ему органически осталась чужда демократическая, „разбойная“ душа опростившегося дворянина-гвардейца, а вековые оковы вкуса заключили этот революционизм в новую, тесную тюрьму самоограничения, стыдящегося всего резкого, бурного, самую страсть облекающего в целомудренные покровы недоговоренных полуслов. Но ведь мы помним, что и в Мусоргском жила душа андрогина, а не мужа, что эта гениальная натура более старалась быть мощной и грубой, чем была ею на деле.

Еще один предок нами не упомянут в этой галлерее портретов родичей. Это—опять один из тех, кто своей свежестью, своим прикосновением к земляному, родному, национальному мог быть освежающей прививкой для старческого гения Франции. Это—Григ. В его гармонических новаторствах, в его цельном систематическом импрессионизме не трудно усмотреть черты сходства с теми гармоническими мирами, с тем психологическим подходом к звуковой материи, которая нам уясняется в творчестве Дебюсси.

Итак, вот эта галлерея духовных родоначальников Дебюсси, формовавших его творческий мир и облик. Древняя культура французского основного, исконного музыкального течения, сдержанный, несколько рациональный, всегда сдерживаемый строгим каноном вкуса, музыкальный контур, воплощенный в мелодиях трубадуров и менестрелей, в гениальном творчестве Куперена и даровитом Рамо, некоторое влияние Шопена, в его утонченных музыкальных формах, небольшая прививка варварского музыкального духа Мусоргского и, наконец, пантеистический импрессионизм Грига—вот его предки. Любопытна уже

отмеченная *женственность* этой галлереи. Тут ни одного титана (Мусоргский в своем глубинном демократизме чужд Дебюсси), ни одного гения четкого, могучего ритма жизнеощущения. Все полутона, все полутени, так гармонирующие с усталостью поэтического угасания великой культуры, со старостью духа, искушенного в утонченности переживаний, духа по существу глубоко скептического, чуждого веры во что бы то ни было, тем более в мистические корни искусства.

Такие гении, как Дебюсси, являющиеся по существу *пассивными*, обусловленными наследственностью культуры, не волевыми, а созерцательными, редко обнаруживают сколько-нибудь резкую эволюцию стиля. Таких контрастов в стиле одного и того же автора, какие нам являет, например, творчество раннего и позднего Бетховена, раннего и позднего Вагнера, шагающего от почти бездарности к предельной гениальности — или раннего и позднего Скрябина, свершающего путь от явного подражания к исключительной оригинальности, мы тут никогда не разыщем. Конечно, полного раскрытия дарования сразу не наступает, но нет и таких колебаний: ровная, гладкая линия развития, быстро достигающая вершины и на ней успокаивающаяся надолго. Академический Дебюсси ранних лет почти не интересен. Его „L'enfant prodigue"— полу-ученическая работа, за которую будущий новатор удостоился „Римской премии" от таких блюстителей музыкального порядка, какими всегда были французские консерватористы—все же в большей мере предсказывает настоящего Дебюсси, чем шопеноподобный Скрябин первых opus'ов—Скрябина „Прометея". Уже в „La Damoiselle elue" мы видим Дебюсси во всеоружии своих собственных средств. Если бы кривыми линиями диаграмм было позволительно вычерчивать пути эволюции стилей, то кривая Скрябина неуклонно и беспрерывно идет вверх, а кривая Дебюсси, быстро достигнув значительной высоты, в ней пребывает, уже не воздвигаясь значительно далее.

Всякое дарование, тем более гениальное, получает всегда провиденциально ту атмосферу духовного окружения, какая ему нужна. Это случается как-то само собой. Дебюсси, несомненно, нашел эту свою, родственную ему по духу, атмосферу в том кружке художников, артистов и поэтов, который группировался кругом Ст. Маллармэ. Любопытно, что этот могучий импульс исходил не из *специально-музыкальной* среды, а из среды, в коей едва ли не один Дебюсси был настоящим музыкантом. Утонченная организация духовного аристократа Дебюсси, конечно, не могла удовлетвориться замкнутым профессиональным, с

довольно узким интеллектуальным развитием, кружком музыкантов. Он искал иной, более тонкой среды и нашел ее в группе поэтов-символистов и художников-импрессионистов, возглавлявших тогда новаторские течения в искусстве.

Салон Малларме был как бы интеллектуальным фокусом Франции. Это были даже не „верхние 10.000“ духовной аристократии, а „верхние 100“ — еще более узкий аристократический, интеллектуально и эстетически обостренный круг. Вековая культура вкуса выделила из себя этот „вкусовой центр“, столь же органический, сколь морфологически оторванный от воспитавшей его среды. Иерархия интеллектуального развития увенчалась этой духовной олигархией, которая, конечно, и не пыталась обосновывать себя на каком-либо „демократическом“ постаменте. Они были и хотели быть аристократами.

Символическая поэзия обнаружила в это время несравненную тягу к *музыке*, к музыке речи, к погружению в иррациональную стихию. Живопись стала стремиться к световым самодовлеющим впечатлениям к отходу от „изобразительности“, к чистой гармонии световых смен. *Музыкальная* иррациональная стихия пронизала дотоле четкий художественный мир и сокрушила древнюю рациональность слова и предметность живописи. Один за другим отпадали старые каноны формы воплощения в свете открывающихся перспектив свободной сменности черт, обликов и очертаний.

Символизм в поэзии знаменовал собою ставку на чтение между строк и между слов, на постижение невыразимого. Быть может, он был отличен от русского символизма именно тем, что был психологичнее, не ставил пред собой онтологических связей. Сменность настроений в слове, сменность цветов в красках. В музыке же аналогом были гармонии — краски. и сменность этих гармоний. Нет никакого сомнения в том, что как наш, русский, глубинный, онтологический и в основе своей философский символизм породил Скрябина с его теургоманией, так эстетический символизм французов породил живописный звуковой импрессионизм Дебюсси. Разные причины вызвали разные следствия. Философии тут не было никакой. Французское искусство всегда имело неприязненные отношения со всякой философией, особенно мистической. По духу рационалист и чистый эстет (разновидность гастрономического отношения к жизни), француз скорее подпишется под эстетской формулой „искусство для искусства“, чем станет изображать из себя в серьез теурга и волшебника и считать искусство за религиозный акт. Если угодно, это будет религия, но тогда та, „настоящая“ религия уничтожится в волне эстетствующего скепсиса. Отсутствие

мистических и теургических одеяний столь же характерно для французского символизма, как жречество—для русского. И никто не мог бы никогда заподозреть Дебюсси—верного сына салона Маллармэ—в желании стать пророком и богом—по образцу Скрябина. Он, этот утонченный скептик, знает все великолепно и не верит ни во что, кроме психологической магии искусства (эмпирический факт). Он знает свои границы и полномочия, не заносится и не смешивает искусство ни с политикой, ни тем более не желает обратить свой олигархический „салон“ (и именно салон) в жреческую организацию. „Мы—творцы, *можем многое*, но не *знаем ничего*, да и ничего знать нельзя и не надобно“—вот скрытый девиз изнуренного, старческого скепсиса духовных сливок культуры.

Да, наконец, ведь вся эта мистическая судорога, все эти великие чаяния, грандиозные миссии, обреченности, пророчества—помимо того, что все не приемлется рассудком (а француз всегда рационалист)—да они неминуемо-дурного *вкуса*, как всякая истерия, как все, что не хочет золотой меры, не хочет замкнуться в эстетическом и пытается дойти до глубин, заглянуть в бездны, об‘ять необ‘ятное, подойти к граням последним...

Тут не могло родиться ни Вагнера, ни заглядывающего в бездну Достоевского, ни мечтающего стать богом Скрябина. Все это—дурной вкус, неуравновешенность. Самые утонченные, глубокие переживания должны быть сбалансированы на весах вкуса. И над всем—тонкий, неуловимый холодок скепсиса, отрывающего всякую „глубинность“ у феномена искусства и, быть может, и жизни.

Нет ничего удивительного, что „вкусовой центр“ культуры привел к культу *полутонов*. Ведь опять же яркость есть дурной вкус, крик, резкость, тривиальность. Все сглажено, все показано в дымке. Четкость контуров уничтожена, ибо она в массе—безвкусна. Но острота четкости оставлена—она может быть пикантна и дать серию вкусовых ощущений. В конечном счете—быть может гастрономическая симфония ощущений. Ибо ведь не надо быть Авенариусом, а достаточно быть просто скептиком, чтобы усомниться в реальности всего, кроме ощущений. Искусство становится наиэкономнейшим восприятием ощущений в возможно более комплексной форме. За этими ощущениями никакой „хаос не шевелится“, а быть может и шевелится но бог с ним,—этим не интересуются. То, что есть глубина, есть тоже только ощущение, и не надо им злоупотреблять, чтобы не надоело и не приелось. Берегитесь слишком возвышенного, чтобы не стало противно; не надо

слишком много красоты, чтобы не стать безобразным от ее избытка... Единственное, в чем нельзя быть неумеренным, это во „вкусе“.

Я убежден, что в глазах Дебюсси какой-нибудь Вагнер или Бетховен выглядят так же комично, как обыватель из Чухломы в глазах истого парижанина. *Наивности* нет места в этом новом, одновременно и старом, великом *и бесконечно-усталом* искусстве, а ведь наивны и Бетховен со своей радостью всего человечества, и Скрябин с мечтами о предельном воссоединении искусств.

Зачем им воссоединяться, когда и порознь они хороши? И что за безвкусие ударять сразу по нервам всеми искусствами, когда истинный художник может сделать это одним? А предельные назначения всего искусства в целом? Да разве нам они ведомы? Ведь не надо забывать, что среди культурных предков Дебюсси были и Вольтер, и „энциклопедисты“.

Умный, тонкий, высоко-художественный *протест* против всего крикливого, всего бездарного, всего академически-сухого, всего тривиального, всего „слишком“, даже в хороших прилагательных этого слова, всего чрезмерного, всего даже просто недостаточно нового—вот музыка Дебюсси. И это всегда все-таки протест, но *не революция*, ибо революция взывает к массе, а Дебюсси нет дела до массы. Эта психология творчества в нем очень скоро оформляется, и уже в „La Damoiselle elue“ он является в полной мере носителем своих эстетических убеждений.

Характерен для Дебюсси, как следствие всего общего тона творчества, живописный взгляд на звуковой материал, который проникает все его работы. В этом отношении он более новатор, чем кто бы то ни было, ибо в этом пункте им более всего выветрена преемственность со старой музыкой. Ни для Вагнера, ни для Скрябина, ни даже для какого-либо ультра-современного Прокофьева звук не разлагается на отдельные краски, на отдельные созерцаемые моменты. Он—часть речи, органически слитый в ее феномене. Во всей музыке есть „голосоведение“—логика отдельных звуковых струй.

У Дебюсси его вообще меньше, иногда же вовсе нет. Музыка его, ряды отдельных тонов, каждый из которых, созерцаемый, дает известный психологический отстой—и сменяется новым. Так причудливо тают облака на небе, принимая свободные, ничем не связанные формы очертаний. У него нет голосоведения, а зато есть „гармониеведение“. Его последователь Равель гораздо в этом отношении „классичнее“ и ретрограднее. У Дебюсси центр—в сохранении отдельных ощущений и психологических моментов их переменности, а не в цельном образе

восприятия, как было в прежней музыке да как осталось и в большей части современной.

Отсюда его свойство, которое можно, если угодно, означать как безформенность — атектоничность. Это—опять-таки не „формальная“ атектоничность (формально у Дебюсси можно найти все признаки даже традиционных форм), а психологическая. Наше сознание не улавливает в этой изысканной музыке, с ее отвращением к резким подчеркиваниям, пунктов психологического упора, по которым оно привыкло осознавать стройность. А эта стихия вечного наслаждения самим звуковым ощущением склонна к тому, чтобы давать слитные, сплошные, безгранные последования этих ощущений. Мы погружены в музыку а не созерцаем ее, как что-то внешнее: мы купаемся в звуках, а не смотрим на них. В этой растворенности, в этой слитности с звуковым миром—и очарование, и магия, и в то же время какой-то органический дефект. Эта музыка *бесконечна* по существу, можно ее перестать слушать, но она, кажется, обладает способностью вечного продолжения, она все время пребывает, она статична, и форма для нее—что-то извне натянутое, лишнее, она безформенна, как небо с облаками, как текущая река. В любом месте можно прекратить созерцание и в любом его вновь начать.

Ко времени 1902 года творчество Дебюсси уже совсем окрепло. В смежности с этим появляются центральные его произведения: „L'après midi d'un faune“—написанный к тексту эклога Маллармэ, ряд музыкальных поэм на стихи Бодлэра и Верлэна, оркестровые „Ноктюрны“, и центральное творение всей эпохи—опера „Пелеас и Мелисанда“—на сюжет и текст Метерлинка. Если аналитический взор и усматривает в этих творениях веяния творчества его духовных родоначальников—от старых французов и до Мусоргского, то нельзя не отрицать того факта, что все эти влияния так органически претворены в собственном лике Дебюсси; что они дают впечатление нераздельного единства. Необ'ятный гармонический мир, совершенно новый и по структуре, и по методу его художественного созерцания, тонкий, безукоризненный вкус, органический, совершенно самобытный стиль изложения, мастерской во всем, до чего бы ни касалась его рука, будь то фортепиано или голос, или оркестр, наконец, совершенно беспримерное чувство *колорита звучности*, создающее то совершенно новые звучности в фортепиано, то небывалые эффекты в оркестровке,—все это представляет нам Дебюсси этой эпохи, уже как совершенно зрелого композитора, и притом великого *в мастерстве*, в чисто-техническом овладении материалом звука.

Дальнейший путь его творчества—уже не раскрытие, а как бы пребывание на этой огромной, раз достигнутой высоте. Его сочинения, как „Le mer", „Images" для фортепиано и серия под тем же названием для оркестра, его многочисленные чисто-фортепианные, камерные и вокальные вещи дают картину некой остановки эволюции стиля и даже некоторой оцепенелости в достижении. Как все композиторы с очень ярко выраженной индивидуальностью, с рядом характерных *приемов* сочинения, Дебюсси производит в массе своих творений несколько однообразное, монотонное впечатление, усиливающееся от свойственного ему культа полутоновых нюансов и избегания моментов физически ярких, четких и рельефных.

Все же внимательный взор может усмотреть в позднем творчестве Дебюсси некоторые новые нюансы, некий сдвиг, пожалуй, к большей простоте, к большей, если угодно, классичности построений. Ведь тот *протест* против косности, воплощением которого явилось первичное творчество Дебюсси, со временем потерял смысл, ибо он был воспринят и переварен по мере возможности. Это обстоятельство, конечно, должно было повлиять на стиль его творчества и повлияло так именно, как следовало ожидать,—в сторону некоторой ретроспективности „Rondes de printemps" уже несут отпечаток этого „неоклассицизма" Дебюсси, но в его последних фортепианных вещах многое еще рельефнее выступает.

Дебюсси кончил свой жизненный путь при зареве войны, в эпоху гибели культурных интересов и ценностей. Можно сказать, что он почти успел сказать все, что мог. Его последние произведения уже отмечены той печатью предельной зрелости и даже некоторой окаменелости манеры, какая характерна для творцов на склоне их творческого пути. Мы не можем так, как в случае Моцарта или Шуберта, упрекать судьбу за то, что она закрыла перед нами слишком рано занавес его откровений. Сказано было много и многое, сказано было с *абсолютным* мастерством, которого далеко не всегда хватало даже первоклассным гениям. В следующих главах я постараюсь детальнее осветить творчество К. Дебюсси и его слагающие, пока же укажу что, как ни изолировано его искусство—искусство олигархической группы высшего вкуса—и как ни насыщено оно рафинированной, *ультра-буржуазной* культурой Франции начала двадцатого века, как ни сумеречны его настроения и стимулы самого творчества, как ни симптоматично оно с социологической точки зрения, как символ угасания, усталости аристократии духа одной из древнейших европейских культур, все же его *чистый художественный* вес за-

ставляет поместить Дебюсси в высшие ранги композиторского пантеона, в мир звуковых *гениев*, которые сумели подслушать и схватить нерождившиеся ритмы и гармонии. Дебюсси, как художественное достижение,—величина огромная, быть может, более четкая и оформленная, чем даже наш Скрябин, и то влияние, которое его творчество уже возымело на композиторский мир (и в том числе и на Скрябина), особенно ясно подтверждает это его высокое положение в композиторской иерархии.

Ибо ценность гения всегда обусловлена суммой влияний *на него*, а измеряется *суммой влияний его собственного творчества.*

II.

Мелос, ритм, гармония, тектоника—вот основные слагающие всякого музыкального явления. Дебюсси, при его постоянстве стиля, при его неизменности приемов, легко поддается анализу по этим основным разрезам.

Ритм—едва ли не наиболее четкий элемент музыкального образа. Не трудно ожидать, что эстетические предпосылки творчества Дебюсси, уже высказанные нами раньше, выльются в специальные контуры ритма. И мы действительно видим это. Его ритмы—неуловимые, зыбкие, трепещущие, как бы текучие. Он не любит постоянства звуковых очертаний. Вся его музыка—живое отрицание германской четкости ритмических контуров. *Ничего определенного*—вот его девиз. Дебюсси создает целый мир новых, свободных ритмических звукоощущений, меняющихся причудливо-капризно, как дымные контуры от ветра. В его музыке—вечная „агогика"—вечная борьба с тактовой чертой, с определительностью *метра*, постоянные зыбкие оттенки темпа, то ускоряющиеся, то замедлительные... В то же время это не *аритмия*, как думают о нем немцы.

Напротив, ритмический рисунок Дебюсси вечно неуловим, но глубоко органичен и художественен. Его пульсирующая, зыбкая жизнь не может уложиться в рамки квадратных построений, и он смело разрывает не только с квадратностью, но и часто с периодичностью вообще, которая в музыке часто считается ритмической жизнью. Одно ритмическое облако сменяется другим, иным, не похожим, иногда причудливо схожим.

Быть может, романская мягкость заставляет Дебюсси избегать ритмов острых, очень четких, еще реже—застревающих, как часто у Шумана. Только волнистые, журчащие фигурации жизненны у него в качестве длительного звукового фона. Обычная же картина—ритмы

округлые, мягкие, ничего от готики, ничего от точного распорядка. Почти никогда мы не встретим у Дебюсси строения двух почти тождественных, рядом стоящих фраз, аналогов. Но зато взор аналитика не может не заметить у Дебюсси частого распределения музыки как бы по *парным тактам*. Как будто композитор нанизывает эти пары на бесконечную нить, каждый раз забывая о прежнем. Это стоит в несомненной связи с его звукосозерцанием. Каждый момент склонен восприниматься, как отдельное, изолированное ощущение, как фигуры в калейдоскопе. И эта нанизанность впечатления тем сильнее, чем крупнее самое произведение.

Нельзя отрицать того, что эти чисто *ритмо-тектонические* качества отражаются в общем восприятии творчества Дебюсси, как чего-то *безформенного*, не имеющего внутренней структуры. Это—не организм единого стройного плана, прочно спаянный во всех частях, каждая из которых есть следствие и причина всех остальных. Это—что-то как бы созданное в процессе импровизации, что-то такое, где часто конец не помнит да и не хочет помнить о начале, а начало не знает, к какому придет концу. Бесконечные статочности возникают в самом процессе этого импровизационного творчества. Это не симфония Бетховена, вся музыка которой есть следствие ее первых тактов. Германскому музыкальному вкусу именно эта, по выражению Вейнгартнера, „моллюскообразность" ритмической структуры Дебюсси была особенно чужда и нестерпима; французская благожелательная критика, напротив, в этой свободной импровизационности видела род особого достоинства, как одно из выражений протеста против засилья формы, против граней симметрии, против немецкой „квадратности". Но дело в том, что наше художественное созерцание вообще так устроено, что такого рода импровизационность строения неминуемо *ослабляет* впечатление от отдельных частей целого. Вместо того, чтобы поддерживать друг друга в единстве плана, взаимно друг друга усиливать,—отдельные, пусть гениальные моменты произведения, при такой нанизанности, часто ослабляют взаимное и цельное впечатление и даже его вовсе парализуют. Тут есть известная разница в самом методе слушания, в путях восприятия музыки. Один путь—целостного созерцания произведения—путь, неминуемо предполагающий ритмический и тектонический план. Другой—путь погружения и сменности волн ощущений. Он ничего не предполагает и его-то предполагал Дебюсси в соответствии с общим чувственно-психологическим подходом его к музыке, как группе ощущений, звуковых ласканий.

Эта органическая безформенность, разрушающая форму даже тогда, когда она присутствует „формально", принципиально отлична и от кажущейся безформенности Вагнера, на самом деле являющейся непомерной грандиозностью формального замысла, и от робкого ученического „безформиничанья" некоторых новых музыкантов, которые в итоге все-таки очень формальны, но неудачно-формальны. Эти портят нарочито естественно слагающиеся в них формы, в Дебюсси же, в этом созерцателе звуковых сменностей, вовсе не жило чувство тектоники—он был со своей творческой психологией живым ее отрицанием. А тут еще погашенность контуров, сумеречные полутоны оттенков, постоянный полусвет, нечеткие грани, отсутствие ясных, резких кульминаций. Ведь форма *облегчает восприятие,* а аристократическая иерархия вкуса должна и без того уметь воспринять все гаммы ощущений и все переливы нюансов. И мы видим, что Дебюсси умышленно и органически затушевывает контуры форм, даже когда они у него появляются.

Такова картина ритмической жизни. Миниатюрист ли он? Про Скрябина можно с достоверностью сказать, что он мыслил как миниатюрист с наибольшей легкостью и свободой. Но лаконизм вовсе не свойственен Дебюсси. Напротив, он любит пребывать в тоне одних ощущений, пребывать длительно, упорно. Кратких произведений, подобных прелюдиям—афоризмам Скрябина или Грига, у него вовсе нет. Самые краткие его творения—всегда в несколько страниц. Иногда он представляется не только не лаконичным, но как бы растянутым, но это не „божественные длинноты" Шуберта, обусловленные вставкой целых форм, рожденные слишком интенсивно бьющим родником вдохновения. У Дебюсси длиннота - способ выражения. Он всегда выражается длинно—это как бы медлительная манера музыкальной речи. Быть может, в связи с этим находится и то преобладание медленных темпов, которые заполняют его творчество, придавая ему характер оцепеневшего сновидения. Даже быстрые его темпы—в существе *ложные ритмы*, только быстрые фигурации медлительной музыкальной речи, находящейся в такой прочной гармонии с его созерцательным, сонным мироощущением. В этом мире полумраков и притушенных светов все течет, но течет медлительной волной, как бы засыпая, как бы завершая некий огромный круг вековой культуры.

Известная „поэмность" вообще свойственна ему. Он пишет с наибольшей охотой картины средних размеров. Грандиозности тут нет. Быть может, она тоже—„дурной вкус" или, по крайней мере, не слишком хороший. Он не любит подавлять, а предпочитает баюкать и услаждать тонкими и острыми ласками. Даже крупные его создания не

носят в себе *замысла* грандиозности („Пелеас“, „Le mer“, его оркестровые вещи)—всегда это поэмы или серии поэмных образований. Даже в оркестре он предпочитает быть интимным, камерным, микрокосмичным.

Безформенность, атектоника всегда органически связана с поэмностью и с *програмностью.* В конечном счете Дебюсси „тонко-программен“. Что это так, видно из названий его творений, никогда почти не носящих в себе голого наименования абстрактной музыкальной формы, а всегда дающих тот или иной поэтический намек, абрис, настроение, группу образов. Будь это „Children's corner“ или „Et la lune, qui descend sur le temple qui fût“ или „Iberia“—всегда ряд идей, образов или неуловимых групп представлений привносится в музыке *через слово,* именующее творение. Безформенность чисто-музыкального образа упирается в символ слова и его определенностью отчасти компенсируется. Это, конечно, программность более развитая, чем эмбрионы ее у Шопена или Шумана, и более тонкая, чем программность Берлиоза, почти протокольная. Самая манера именовать—типично импрессионистическая—носит на себе явные влияния словесной манеры символистов из салона Маллармэ. Болезненной, томительной и сладкой *лунностью,* маревом сомнамбулизма окрашены все эти намеки на неродившиеся сюжеты, а статическая живописность музыки подчеркивается этими подписями, почти всегда картинного, даже более—ландшафтного содержания. В них—всегда застывший момент, заснувшее движение и картина („Cathedrale engloutie“, „Fétes“ „Poissons d'or“), никогда—динамика действия, и музыка дает как бы звуковой резонанс на дремлющую живую картину.

Гармонические миры творчества Дебюсси, пожалуй, самые интересные в его творчестве. Что он создал совершенно специфический стиль гармоний, подобных которым ранее не было и которые, появляясь в творчестве иных композиторов, всегда невольно заставляют вспоминать имя Дебюсси, это факт, сомнению не подлежащий. Эмбрионы этих новых гармоний можно найти разве у Грига, быть может, у Ребикова, хотя влияние последнего на Дебюсси более нежели сомнительно.

Этот гармонический мир Дебюсси есть настоящая стихия *чистой гармонии.* Это, как сказал верно Laloy, „гармония прежде всего гармоническая“. Она не обусловлена сплетением мелодических голосов, как у Баха, Брамса, Вагнера, она не есть плоскость, на которую проектируются голоса мелодий, как у Скрябина. Каждая его гармония—самодовлеющее впечатление, отдельная краска, свет, он составляет из этих светов оригинальные „гармонические мелодии“; его излюбленные гармонические параллелизмы—когда одна гармония как бы скользит,

всеми частями своими описывая мелодический контур. Отсутствие контрапунктического, многоголосного звукосозерцания у Дебюсси ярче, чем у кого бы то ни было из других композиторов: он совсем не мыслит *полифонично*. Гармония для него не следствие, а замкнутый самоценный мир, культивируемый с особой любовью. Если гармонии Скрябина неизменно остры, нервны, исступленны в своей психологии, то у Дебюсси мы, напротив, имеем мир округлых, гладких созвучий, которые не теряют этой своей мягкой гладкости даже при очень большой сложности самих созвучий. В них нет экстаза, а есть сонное очарование и какая-то влажность, ощущение глубины водной. Дебюсси в общем разнообразен в гармонических ресурсах: он тут не монотонен и не узок—его палитра вообще шире, напр., скрябинской. Он не чуждается чистого диатонизма. Более того—он более *диатоник* по природе, чем хроматик. Подлинного внетонального хроматизма у него вовсе нет—он вновь „ладовой", и его гармонии всегда звучат не как проходящие, обусловленные, а как самобытные. Среди типов его гармонии можно выделить три главные:

Первый тип—это гладкая диатоника гармонии, часто не считающаяся с тональностью и дающая причудливые ладовые комбинации. Это—излюбленный его тип, это именно те влажные глубинные созвучия, которые действительно дают идеи о каких-то „затонувших соборах" или „исчезнувших храмах", об игре лунных лучей в водных зыбях, о каких-то мягких, заглушенных и отдаленных колоколах, звучащих не как призыв, а как заросшая мраком веков легенда.

Второй тип—это сложные созвучия причудливого строения, быть может, родственные по генезису более позднему Скрябину. Теоретики бывали склонны тут видеть гармонии обертонов, художественное претворение акустических феноменов или искания гармонических новизн по физическим путям. Мне представляется, что скорее это—естественное расширение понятия обычного „нонаккорда", который все усложняется, пополняется новыми звуками. Произведения Дебюсси — это какие-то „страны нонаккордов", причудливых, как экзотические цветы, и спокойных, ласкающих, как волны вод.

Третий тип—это производная от увеличенных трезвучий и от так называемой „целотонной" гаммы. Конечно, не Дебюсси изобрел эти области гармонии, они были и у кучкистов, и у Листа, и у Вагнера, и даже еще у Глинки. Но он сумел их как-то проводить с несравненно большим убеждением и последовательностью, чем до него. Той „целотонщины", которая такой широкой волной разлилась в музыкальной дешевке „модернистов", у Дебюсси нет: он сдержан в своих средствах

и чистая целотонная гамма у него встречается только оазисами, как, острая гармоническая приправа к иной ладовой сущности. Все же эти оазисы у него бывают значительны и пространны, иногда заполняя даже цельные композиции.

Пользование всеми этими гармоническими красками в том эстетическом разрезе, как у Дебюсси, становится возможным только после известного *революционизирования* обычного отношения к диссонирующей гармонии, как к таковой. Классический канон, требующий разрешения диссонирующих гармоний, упраздняется: гармония не разрешается, а причудливо сменяется другой, такой же сложной, или же перемещается параллельно по мелодии, как краска по контуру. Особенность этого мира гармоний именно в том, что он никак не сопоставлен с обычным мажоро-минорным ладом, что он *не тяготеет* к прочным устоям в виде совершенного трезвучия, и все эти сложности не *воспринимаются*, как украшения, наросты и рельефы на теле трезвучных ходов, а ведут свою самостоятельную линию бытия. Ведь и у Вагнера его нонаккорд есть диссонанс в плане консонного лада, ведь и у Скрябина его гармония есть острое звукоощущение, рожденное выходом из того же лада. У Дебюсси же все это—плывучие краски, не желающие признавать и не „помнящие родства“ с консонным ладом классической музыки. В этом отношении Дебюсси—как бы „не музыкант“ в том смысле, как Скрябин или Вагнер. Его разрыв с прошлым полнее и существеннее, чем у других, и он более оторван от прежней музыки, чем Скрябин— даже в своих последних творениях.

Эти гармонии не подлежат быстрой смене. При общем медлительном темпе музыкальной речи Дебюсси этого надо было ожидать. Он меняет гармонические краски медленно, лениво и устало, как солнце заходящее медлительно сменяет краски заката. Он склонен к стоячим глубоким гармониям, к органным пунктам, к каким-то quasi-колокольным созвукам. И они всегда в высшей степени колоритны и притушенно-живописны,—эти глубокие, водянистые, гулко-колокольные, затаенной жизнью живущие созвучия. Если вообще новая музыка склонна к преобладанию гармонии над мелосом и ритмикой, если вообще в ней жизненно-творческий пульс перенесен в этот мир, то по отношению к Дебюсси это особенно ясно. Магический мир гармоний—этот аналог краски в живописи, эта стихия гипнотического воздействия на психику — в творчестве великого музыканта - импрессиониста занимает почти весь кругозор творчества, оставляя лишь слабые пульсации в областях ритма и мелоса. Дебюсси преимущественно *композитор гармонии*.

Мелодия Дебюсси неуловимо абстрактна. В ней есть, пожалуй, даже что-то *бескровное* сравнительно с пышной лирикой романтиков, или с четкой стройностью классицизма, или с земляным, солнечным блеском национальных школ. Но это не бескровность, а опять та же аристократическая притушенность, как и в других областях, только здесь она более рельефна и бросается в глаза. Живописец-импрессионист не может быть в сущности настоящим мелодистом — мелодистом лирики, страсти, эмоции.

И в мелодиях Дебюсси страсть если и говорит, то погашенным, полушопотным языком. Эмоция почти молчит. Вкус композитора не позволяет эмоции показаться из его целомудренных одеяний. Те драматические интонации, та яркость чувства, к которым приучило нас германское великое искусство со времени Бетховена, эти крупные скачки голосов, эти диссонирующие интервалы в темах — все это у Дебюсси отсутствует. Ровная, почти без утолщений, без надрывов и разрывов линия звуков. Полный контраст с исступленностью мелодий Вагнера и Скрябина. У этих авторов музыкальная стихия стремится выразить себя до конца, „иссказать" себя до дна, освободиться от давящих напором эмоций и чувств. У Дебюсси нет этого напора чувств. Ему не нужны выкрики, истерия, драматические, нервные интонации. Он презирает это провинциальное „высказывание" себя до конца презрением умного скептика-аристократа. Интимное,—бог ведает, какое оно,—дремлет где-то в глубине его психики, он позволяет о нем догадываться, но никогда не выскажет его до конца. Конечно, ни „Кармен", ни „Изольда" у него немыслимы, как немыслим ни героизм, ни темперамент. Есть неуловимое сходство в мелосе Дебюсси, в этих сериях размеренных, медлительных звуков, никогда не делающих больших шагов, почти всегда либо целотонных, либо диатоничных, с сонной созерцательностью *русского* мелоса народной песни. Есть ли тут влияние Мусоргского? Это заключение напрашивается само собой, особенно если сравнивать квартовые мелодические ходы из „Pelleas'a" с совершенно подобными из „Бориса". Влияние мелодики великого русского новатора на Дебюсси несомненно, но не менее несомненно и то, что звукосозерцание последнего *совершенно иное,* что не то, что Мусоргский, чувствовал и ощущал он в этих мелодических образованиях. Это —внешний импульс, сдвиг, давший ему возможность найти в своем мире что-то аналогичное, но не тождественное. Отчего же это глубокое единение мелосов, откуда это глубинное сходство, невольно заставляющее предполагать какой-то странный контакт мелодических созерцаний крайнего востока Европы и крайнего запада? И ведь действительно народные песни, старые

напевы Нормандии и Бретани, как оказывается, обнаруживают очень большое родство с русскими напевами. Дебюсси нашел в Мусоргском только то, что он мог бы найти и в своей стране, в своих народных песнях. Это — спокойная лирика народа созерцателя, народа-землепашца, привыкшего к растворенности в ощущении природы, еще не пронизавшего своей души ритмами более четких, более „городских" эмоций.

Но этим не исчерпывается влияние Востока. В этом культе созерцательностей Дебюсси не мог не натолкнуться на дремлющие культуры Востока, уже музыкально отраженные именно в творчестве русских авторов. Зачем ходить далеко — ведь Испания в своих колоритах не так далеко отстоит от знойно-застывших, оцепенелых и томных настроений Кавказа и Турции. Ведь мавры, наложившие на культуру Испании и южной Франции свой вековой отпечаток сами были сынами восточной культуры.

Несомненно однако, что без Бородина и Римского-Корсакова тут дело не обошлось. Приоритет перенесения ритмов и настроений Востока в европейскую музыку остается за нашими русскими композиторами. Эти томления, эти звуковые знойности, этот кипучий и вместе сонный ритм жизнеощущения—все это *уже* было выражено у русских авторов, раньше чем Дебюсси в своих „Soirée au Grenade" или „Nocturnes", или „Pagodes" нашел для них же еще более истонченные, еще более *усталые* формы выражения. Но Дебюсси никогда не был тем, чем в сущности всегда были русские авторы — *этнографом.* Ассонанс его истомленного мироощущения с усталой культурой Востока — вот что вызывает его интерес и его импульс к творчеству в этих сферах, а не любопытство пред экзотической необычайностью иной культуры. А иногда мне кажется, что и в крови самого Дебюсси есть что-то от Востока — эта усталая томность, эта созерцательность, правда, об'ясняемая и сумерками французской культуры, но, быть может, имеющая, помимо того, и родовое обоснование.

Целомудренная мелодия Дебюсси всегда остается у него, как и гармония, *культом звука.* Иногда представляется, что мелодия его — редуцированная гармония, как бы гармония, сведенная до одной ноты. Он любит униссоны и пользуется ими мастерски, как великим ресурсом экономии средств. Его мелодия всегда ощущается *каждым звуком,* а не слитностью их.

Динамические взрывы вообще чужды ему; можно сказать, что у Дебюсси во всем его творчестве нет ни одного настоящего „fortissimo"— все время только полу-forte, и то никогда не продолжающееся долго,

как бы стесняясь резкой звучности. Большая часть его мелодий тоже лишены динамического нерва — они ровны и *не певучи* в то же время. Отдельные звуки мало разнятся в длительности и в силе, и вся мелодическая линия тонет в океане захлестнувшей, топящей ее гармонии.

Вот из каких слагающих составляется лик творчества Дебюсси. Эта общая картина — необычайной цельности, но и значительной *монотонии*. И ритм, и мелос, и гармония, и форма сливаются в общую картину полутонов, полусумраков, медлительно утомленно, с бесконечным *избытком* вкуса меняющихся образов. Дебюсси очень мало прогрессирует и изменяет стиль на протяжении от „Damoiselle elue" и до последних творений — его приемы, сразу становящиеся зрелыми и мастерскими, проводятся с той несокрушимой уверенностью, которая есть достояние только первостепенных мастеров. Его круг настроений не обширен, замкнут, монотонен, но удивительно устойчив. Он не выходит и н, желает выходить из вполне осознанной сферы своего совершенного мастерства. Дебюсси знает свои средства, знает свои границы и мудро остерегается выходить за их пределы. И если можно иногда не согласиться с общим тоном его творчества, не сочувствовать его сумеречной и скептической эстетике, то нельзя не признать всегда, что все, что вышло из-под его пера, отмечено печатью полного преизбыточного *совершенства* в своей области.

III.

Дебюсси пробовал свои силы во всех областях музыкального воплощения. Опера, кантата, камерный ансамбль, симфонический стиль, вокальная миниатюра, фортепиано—все затронуто им с какой-то художественной расчетливостью. Он не замыкается ни в один внешний метод воплощения, ни в один излюбленный инструмент выражения—и все культивирует равномерно. Тут опять контраст с Шопеном, Скрябиным, Вагнером, облюбовавшими определенные области тембровых воплощений. Интересно, что Дебюсси, в его вечном стремлении к колориту, с его утонченной природой эстета, напоминающей эстетическую психологию японских мастеров, просто иногда выискивал звуковые тембровые комбинации для своих творческих грез. Он любил изысканные камерные звучности, комбинации мало употребительных инструментов, освежающие восприятие. Эклектизм форм воплощения соединен у него с монотонией стиля—и он один и тот же и в опере, и в симфонии, и в какой-нибудь фортепианной вещи.

Я хочу сначала сказать об *опере* в творчестве Дебюсси, ибо хотя и единственное в его жизни, но зато и крупнейшее произведение этого рода—„Пелеас и Мелисанда"—слишком центрально в его творчестве, чтобы не признать за ним главное значение. Наподобие того, как имя Моцарта всегда ассоциируется именно с „Дон-Жуаном", Бетховена—с Девятой симфонией, Вагнера—с Нибелунгами, так Дебюсси вечно обречен своим именем немедленно вызывать представление о „Пелеасе".

Не случаен самый выбор сюжета. Усталый фатализм, поэзия непротивления—вот что отражает этот метерлинковский мир. Ассонанс общего тона полный—полутона, сумрак, стыдливая драпировка всякого чувства в одеяния изощренного вкуса. Тихо все в этой пьесе—в ней нет ни одной сильно проявленной эмоции. Чувства гаснут, не расцветая, а расплываясь поэтическим туманом. Не даром сам Метерлинк так остро и глубоко чувствовал родство своего „Пелеаса" с духом творчества Дебюсси, такого же, как и он сам, цветка угасающей культуры, но еще более утонченного, еще более сумеречного и, прибавлю, *значительно более гениального* в своей сфере. „Пелеас" Метерлинка ныне слился с „Пелеасом" Дебюсси—последний поглотил первый, как более сильный, более магический.

„Вкус"—эта „сила слабых"—царит тут неограниченно. „Пелеас и Мелисанда"—антитеза Вагнеру с его героическим идеалом, с его культом мощи, с тем его свойством, которое любезные французы признают снисходительно „гениальным безвкусием". Ясное дело, что гигант, свергающий горы и громоздящий циклопические Валгаллы, не имеет ничего общего с тем „вкусом", плоды которого становятся непонятными, едва вынесенные из атмосферы культурного салона хотя бы на свет яркого полудня.

Идеал Дебюсси—противоположен: это, с одной стороны, эстетический „меньшевизм", мудрый культ золотой середины, с другой—известная чисто-рационалистическая, типичная для французского художественного интеллекта подкладка творчества, стремление к точности, к мере, к отсутствию „изобилия", известная рассчетливая скупость.

Нет сомнения, что идеал Дебюсси в опере явился, как реакция против так называемого „вагнеризма" во Франции. Вагнер был совсем превратно понят „за Рейном", и творческая сущность, несоизмеримая с французскими художественными представлениями, попав в сознание французов, исковеркала их искусство, как какой-нибудь сорокадюймовый снаряд. К его творчеству было получено колоссальное почтение пред силой, совершенное непонимание остальных его слагающих и страстное стремление создать самим что-нибудь „в том же роде". Но фран-

цузская лягушка не могла, как ни тужилась, создать ничего „в этом роде“. И здравый инстинкт немедленно подсказал иной путь. Огромные формы Вагнера, его сплошная музыкальная речь, текущая даже не как мифический Рейн из Нибелунгов, а как могучее океаническое течение, его циклопическая стройка из глыб лейтмотивов, то страшное напряжение творчества, которое держит эти глыбы в некоем великом единстве и цельности, все это было отставлено. Логика, здравый смысл плюс точность высказывания, плюс целомудренная погашенность чувств и эмоций, зарывшихся где-то в недостижимой глубине,—вот что стало на место их в строгом стильном соответствии с духом французского миропонимания. Как ни говорил Вагнер, что его „драмы“ на первом месте поставили слово, а музыка—это дионисийский отзвук совершающейся в слове драмы,—он сам себя обманывал. Мир Вагнера—дионисийский мир звуков, и этот хаос только немного *умеряется* словесным скелетом мысли, иначе это было бы безумие. У Дебюсси—равновесие: сколько музыки, столько слова, ни больше, ни меньше. Быть может, даже больше слова, как элемента, своим рационализмом более близкого французам, ибо и музыка Дебюсси в известном смысле „словесна“. Она не есть чистая лирическая стихия, не есть путешествие в дионисийский мир безбрежности. Дух великого рационалиста Глука, духовного родственника французских энциклопедистов, расцвел в нем вновь идеей гармонии в синтезе искусств.

Ромен Роллан справедливо обращает внимание и на то, что декламация у Дебюсси—антипод вагнеровской и, что самое важное, находится в точном соответствии с духом *французского языка*. Должно быть, действительно мало общего между французской речью с ее ровным, скромным, динамически нейтральным тоном—и гиперболизированной декламацией итальянцев и немцев. Музыка как бы *подчеркивает существо естественной декламации*—и она у немцев и у итальянцев довела до „maximum'а“ именно риторичность, под'емность—у французов она *должна была* подчеркнуть ровность, скромность звучания. „Ничего, что походило бы на пение“—так мечтал о французском речитативе Ж.-Ж. Руссо. И вот Дебюсси дает этот декламационный стиль, лишенный ариозности, лиризма, почти до речевой беззвучности спадающий, вращающийся, в противоположность Вагнеру, в узком кругу „среднего регистра“, в недрах естественных интонаций голоса. Самая психология действующих лиц в драме предопределяет это различие стиля. Все чувства в полунамеках—какой контраст с их предельной *выраженностью* в слове и звуке у Вагнера. Мелисанда умирает без слов, без криков, тихо и *обреченно*.

Сравните с этим знаменитую смерть Изольды или трагическую огненную жертву Брунгильды—и разница, вернее противоположность, станет очевидной. Ткань всей музыки в „Пелеасе" находится в органическом соответствии с этими основными стилеположениями. Это—импрессионистическая манера письма, ряд картин, соответствующих рядам психологических окрасок. Это—искусство миниатюриста, но небольшой картины. Мусоргский тут ближе Дебюсси, чем Вагнер. Конечно, не может быть при этом речи о „лейтмотивизме". Лейтмотив—музыкальное слово, условный символ, преднамеренный рационализм которого имел прямым назначением сдерживать, хоть как-нибудь оформлять бурный дионисийский океан звуковых сущностей у Вагнера. Это были те заклинательные формулы—слова, которыми маг Вагнер заколдовывал подвластных ему могучих стихийных духов. Во вкусовой иррациональной музыкальной стихии Дебюсси где дионисизм закопался в сумеречный ил и все духи подавлены и вялы, нет никакой надобности в таких заклинаниях. Напротив, их рационализирующее присутствие в умеренной стихии Дебюсси сделало бы его музыку совершенно сухой и рассудочной. Смешны те приемы, которые употребляет пловец по океану, применить к плаванию в мраморном бассейне. И Дебюсси это понял интуитивно и разумом. Вагнер хотел побеждать, его искусство покоряющее, и нет сил противиться его силе. Дебюсси, как истый француз, хочет прежде всего *нравиться.* Коренной лейтмотив художественного созерцания французской нации, ждущей от искусства всегда *удовольствия* и чуждой представлению об искусстве, как о жертве высшему, тут нашел свое полное отражение.

В этом отсутствии лейтмотивизма, столь привившемся со времени Вагнера в музыке, сказывается и чувственный подход к созданию,—подход, не затрогивающий и не желающий затронуть *идеи.* Тут нет никакой философии, а у Вагнера лейтмотив—несомненная *идея.* В „Пелеасе" нет идеи, а одни настроения. У Вагнера мало настроений, но зато есть океан идей и эмоции. „Пелеас" весь статичен, как живая картина, Вагнер всегда динамичен, даже в созерцании. Два миросозерцания, два полюса расовых психологий стали тут друг против друга в своих кульминационных достижениях.

Нет никакого сомнения, что формально в „Пелеасе" дело не обошлось без участия Мусоргского. В мелодиях этой звуковой драмы есть как бы поблекшее отражение типа напевности, который так характерен для русского гения. Сходство едва ли не только формальное, ибо те, кому дано читать между звуков и между нот, прочтут в одном случае песню возникающей буйной радости творческого бытия, еще не вышедшего

из первичного созерцательного состояния, а во втором—легенду об угасающей, утомленной тысячелетним бытием культуре, впавшей в предзакатное созерцание, раньше чем исчезнуть вовсе... Крайности сходятся и даже бывают идентичны во внешних проявлениях.

Тот успех, который выпал на долю „Пелеаса и Мелисанды“, был, конечно, в известной мере успехом моды, случая, протеста. Ряд обстоятельств сошелся для того, чтобы упрочить заслуженную мировую славу произведения, которое без этой случайности имело бы все шансы очень длительного „пути признания“. Конечно, замкнуто-аристократический Дебюсси со своим „Пелеасом“ был не для широких масс, не для публики; конечно, он *не был понят*, но в „модной“ оценке верно схвачена была своевременность этого явления на музыкальном горизонте, вернее—его неминуемость.

Здесь был оценен и гений новизны, и протест против рутины и против Вагнера, и национальное музыкальное определение в противовес „тевтонизму“. Из этих компонентов сложилась мировая слава „Пелеаса“, обошедшего все сцены мира, едва ли не за исключением той самой России, которая более всех способствовала созданию „Пелеаса“ неуловимым влиянием своей юной музыкальной культуры.

Симфонизм Дебюсси—особого типа. Это не симфонизм Бетховена не *симфонизм „симфонии“*. Идея симфонии—идея динамизма—великого титанического порыва, воплощенного в звуковых идеях. Симфонистами могли быть только те, в творческом пульсе которых был динамизм было стремление к выражению хаоса подсознания, закованности ритма.

Такие симфонические миры создавали Бетховен, Вагнер, Скрябин, Чайковский. Ведь драмы Вагнера более симфоничны, нежели симфонии Сен-Сенса и очень многих других. Ясно из всего психологического облика Дебюсси, что симфонических миров создать он не мог и не *хотел мочь*.

Его симфонизм есть просто *оркестральность*. Колорит оркестра привлек его своей изысканной палитрой. Его музыка, будь она в опере, в оркестре; камерном ансамбле, неизменно *статична*, неизменно живописна и картинна. Это—звуковые картины, а не эпос. В них не может быть необходимой четкости *идеи* и слишком много „настроения“. Оттого оркестровый мир Дебюсси неминуемо обратился в *живописание звуками*, слишком тонкое, чтобы быть „программным“, и слишком умное, чтобы стать наивно-реалистическим. Для Дебюсси оркестр не есть, как для Бетховена, голос миллионов людей, соединенных в героическом акте не есть, как у Вагнера, предвечный хаос космических сил, управля-

емых могучей волей гения, не есть, как у Скрябина или Чайковского, микрокосм динамического бытия, мятущийся страдающий дух, чувствующий свою связанность с хаосом. У Дебюсси это—*извне-лежащая* прекрасная природа, блещущая всеми красками бытия, это—мир об‘ективный, преломленный суб‘ективностью—и не более того.

Из этого же вытекает отсутствие *сонаты* у Дебюсси в ее динамической сущности. У Дебюсси может быть сонатная форма, но не может быть *сонатного духа.* И мы видим, что симфонические произведения Дебюсси естественно выливаются в формы „поэмные“, полупрограммные, всегда во всяком случае с поэтическим, литературным заголовком, в формы бесструктурные, импрессионистические, в которых оркестр не есть символ, а только *возможность* неограниченного творчества колоритов. Его симфонические произведения—*не симфонии*, а либо *сюиты*, т.-е. динамически не связанные друг с другом блики настроений, картины, образы, либо просто поэмы, т.-е. отдельные картины, неизменно *статичные* в своем образе.

Одни названия его оркестровых творений указуют на это: „L‘après midi d‘un faune“, „Le mer“, „Images“ (самое точное выражение „образности“ его творчества), „Rondes de printemps“, „Printemps“, „Iberie“, и т. п. Ни в одном месте он не воздвигается до абстрактности звуковой идеи „симфонии“—безымянной, беспредметной и эпической.

Программная „надписанность“ его творчества, вечный словесный этикет, висящий над ним и его конкретизирующий—это свойство не только его оркестровой, но и вообще всякой музыки. Поэтому я не стану много об этом говорить тут. Для нас важнее чисто-оркестральные сущности его гения.

Дебюсси признан сейчас за одного из величайших *мастеров* оркестрового колорита. Его палитра наследственно сложилась из гастрономического „вкуса“ старых французских мастеров с их умеренным и бережным отношением к звучности и из колористических откровений наших русских музыкантов. Французский колористический гений, после безумных прозрений Берлиоза, нашедших такое гениальное применение в творчестве Римского-Корсакова, Бородина и Лядова, обратно устремился на свою родную почву. Романтическое безумие Берлиоза и варварская свежесть русских здесь попали в прохлаждающую ванну „вкуса“ и дали явления действительно необычайные по яркости и вполне аналогичные современным им же явлениям в области живописи—явлениям новых французских мастеров колорита.

Нет сомнений в принципиальной *связанности* этих явлений. Недаром эти изысканные цветы культуры возросли на одной и той же французской

почве. Салон Мелламрэ об'единял не только поэтов и музыкантов, но и живописцев. И культ света, и культ колорита у последних не мог не заразить чуткого музыканта, тем более, что это так гармонировало с *эстетическим* миросозерцанием французской расы. Дебюсси, подобно всем французским музыкантам, родился с чувством звуковой красочности, ибо ведь колоритность—одно из типичных проявлений вкуса, этого характерного признака французской эстетической культуры. И тот творческий тип, к которому примыкал Дебюсси, все его изощренное эстетство, все эти отблески, отсветы, полутоны настроений—все это требовало красочной палитры, требовало звукового волхвовства. И мы видим, что действительно Дебюсси является тут почти сразу в виде совершенного мастера, в виде гения, не только умело комбинирующего звучности, но творящего новые *краски*. Дебюсси мыслил оркестровыми колоритами.

Конечно, как и следует ожидать, это совсем не тот тип звучания, не те колориты, что мы видим у Вагнера—отца современной оркестровой звучности. Оркестр Вагнера подавляет, уничтожает колоссальностью звуковой мощи—это титан, хранящий в себе невысказанные силы. Стихийной неисчерпанностью силы веет от каждаго звука, и никакое могучее „fortissimo" не дает впечатления предела. Это океан, который может все сокрушать, но не сокрушает. Но этот титан умел и ласкать, умел создавать и нежно-волшебную паутину ткани, умел гипнотизировать, создавая мучительно-лунные звучания. Его диапазон бесконечен: от ласки волшебства до ужаса и титанических заклинаний.

Оркестр Дебюсси никогда не устрашает, никогда не подавляет. В нем нет мощи, нет компактности, густоты вагнеровских ярких красок. Он нежит, баюкает, ласкает, словно вливает в уши какой-то острый, пьянящий и бесконечно прекрасный элексир. У Вагнера никогда сам звук не есть художественная цель, у Дебюсси—почти всегда. Колориты, излюбленные Дебюсси,—таинственные, погашенные, сказочно-фантастические или зыбко-влажные. Он избегает определенных, прямых тембров и насыщает свою музыку изобильными экзотическими, пряными необычными звучаниями, столь же оригинальными, как и его гармонии. Его оркестровка индивидуализирована—он любит не смешивать тембры, любит их обособленность в слитности, чтобы каждый инструмент говорил своим голосом, а не только участвовал в общем хоре. Закрытые и засурдиненные трубы, скрипичные флажолеты и сурдины, разделенные группы оркестра, причудливые фигурации в инструментах—вот излюбленные приемы оркестровки Дебюсси. Его оркестр не криклив, умерен, почти все время говорит „вполголоса". Если искать в музыкальной истории корней этой оркестровки, то не Вагнер, а русские

кучкисты опять-таки явятся родоначальниками Дебюсси. Это—оркестр Римского-Корсакова с его утонченной, рафинированной, тоже индивидуализированной звучностью, но еще более изысканный, пряный, тонкий и, кроме того, нарочито притушенный, сумеречный, как бы заглушенный звуковой дымкой. Но эта звучность, несомненно, при всей своей красивости, при всей изысканности и вкусе утомляет. Она однообразна тем изысканным однообразием, которым однообразно все творчество Дебюсси. Эти новые, мастерски использованные приемы оркестровки переставляются им из одного творения в другое почти в полной неприкосновенности, и нет почти ни одного из них, которого не было бы в его центральном произведении—„Пелеасе“.

После вагнеровских реформ оркестра с их гиперболизированием состава, после нововведений после-вагнеровских—оркестра Рихарда Штрауса и Малера—новаторство Дебюсси было отступлением в плоскость *экономии* сил. И тут он верен себе—„ничего лишнего“. Для вагнеровских заданий его оркестр не был „лишним“, но у неовагнеристов преизбыток средств над содержанием давал себя чувствовать достаточно остро. И чуткий вкус Дебюсси сразу учел это обстоятельство. Его партитуры поражают экономичностью средств и пышной экзотичностью звучания. Все осмысленно, все учтено, и нет никакой „декоративности“ выполнения. В противовес декораторской манере Штрауса Дебюсси выписывает все оркестровые детали без расчета на то, что половины не услышат. Тут он не сын своего века,—тут он классик, шествующий по стопам Couperin и Rameaux. Импрессионизм в живописи был манерой мазков, декоративной по существу; тот звуковой импрессионизм, который возглавляется Дебюсси, ему противоположен. Он весь—в выработке деталей. Звуковой импрессионизм, как всегда бывает с музыкой, отстал от других искусств. И в то время, как поэзия, живопись и скульптура заговорили уже языком *приближения*, стали давать в воплощении только намеки на воплощаемое, звукопись еще пребывала в стадии детализированности. Только следующее поколение (Стравинский) смогло дать звуку настоящую импрессионистскую, красочно-декоративную сущность. В этом смысле Дебюсси—аналог не импрессионистов-живописцев, культивировавших свет, яркость и несменяемость цветов и декоративность, а их предшественников—великих мастеров световых волхвований в живописи—Ренуара и Монэ.

Та колоритность, стремление к тембру ради его собственной красоты, как красочного звукосозерцания, которая является характерной для оркестра Дебюсси, она же в полной мере сохраняется и в его

камерных произведениях. Камерный ансамбль Дебюсси никогда не есть, как у классиков и Бетховена, условная звучность, на фоне которой развиваются тематические события. Все дело—в них, а звучность абстрагируется, она—на втором плане. У Дебюсси совершенно наоборот: ему безразлично, оркестр ли, квартет ли, или соната,—всюду он ищет звучности и данные или взятые комбинации инструментов использует прямо исчерпывающим образом, удовлетворяя все их звуковые ресурсы, вплоть до естественного типа виртуозности для каждого инструмента. Поразительно при этом то знание ресурсов и техники отдельных инструментов, которое он обнаруживает и которое не имеет себе равных среди других композиторов современности. Но зато стирается одновременно стилевая физиономия камерного ансамбля. Квартетная звучность Дебюсси изумительна: это не квартет струнных инструментов, а какой-то неведомый миниатюрный оркестр. Откуда берутся только у этих скромных „четырехструнных" все эти разнообразнейшие тембры, раскраски, отзвуки? Иногда трудно поверить ушам, слыша это изумительное звуковое разнообразие. То альт у него зазвучал, как далекая труба, то виолончель обратилась в духовой инструмент, то явились какие-то фантастические звучания в флажолетах. Все это свободно, легко свойственно в высшей степени всем этим инструментам. И в то же время это—абсолютно *не камерный стиль.*

Не камерный он уже в силу своей принципиальной и постоянной у Дебюсси „поэмности". Камерный стиль, достигший кульминации в квартетах Бетховена, есть прежде всего культ динамической формы сонаты, а затем есть *принцип равноправия* инструментов. Дебюсси слишком далек от динамизма, чтобы удовлетворять первому условию, и слишком ценит индивидуальные, специфические колориты каждого инструмента, чтобы наблюсти второе условие—равноправие.

И мы видим, что его камерные вещи—просто поэмы для двух, трех и более инструментов, точно так же, как его симфонические вещи суть поэмы для большего числа инструментов. Между ними у Дебюсси нет никакой принципиальной разницы, тогда как глубокая пропасть разделяет камерный мир Бетховена от его девяти симфонических пирамид.

С другой стороны, нельзя не признать, что те откровения звучностей, которые были сделаны Дебюсси в его камерных творениях, вписали такую блестящую страницу именно в мир камерных и интимных звучностей, что тут можно, пожалуй, говорить даже с большим правом о *революции,* произведенной Дебюсси, чем даже в области оркестра. Открыт совершенно новый подход к звуку тех самых инструментов,

в котором все, казалось, было так хорошо известно. Но едва ли это не революция без будущего. Кроме нескольких типичных последователей Дебюсси, этот взгляд на колористическую природу камерного ансамбля остается пока без отзвука.

После всего сказанного не трудно провидеть музыкальную физиономию Дебюсси-фортепианиста. Ему все равно, сколько инструментов, пусть это будет даже один—он создаст из него колористический специфический мир, он открывает в его звуках дремлющие возможности. Безупречный стилист-Дебюсси и тут, в интимной области фортепиано, делает откровения колорита и создает свой стиль, находящийся в безупречной гармонии со стилем всех остальных областей, где действовал его гений. Совершенно новая фортепианная техника, бесконечно более разрывающая с традицией великих фортепианистов Шопена и Листа, чем даже техника Скрябина, совершенно самобытные типы пассажей, прототипы которых тщетно было бы искать у предшественников, и, как целое, обаятельная звучность, журчащая, полная, никогда не становящаяся резкою, кричащею. Фортепиано Дебюсси — это мир звуковых журчаний, шелестов, иногда погашенных, словно подводных звонов. Он вводит широкие интерваллы, об'емлющие крайние регистры клавиатуры, вводит сложные комбинационные приемы техники, допускающие ряд совершенно новых и очень свойственных инструменту пассажей—фигураций. И в деле композиции он все тот же—склонный к средним по размеру формам, поэмности, к импрессионизму настроений, к поэтической сюжетности. От пианиста он требует исключительно многого: помимо техники, еще и особого *чувства звука*, еще и постижения тех полутеневых, сумеречных и насыщенных стихией музыкального вкуса миров, которое он в своем творчестве раскрывает. Немногие пианисты могут совладать с этим стилем, не впав в холодность и непоэтическую абстрактность. Подобно Листу и Скрябину, Дебюсси нуждается в пианисте-волшебнике, чарующем своей игрой, ласкающем звуки своими прикосновениями. Будучи сам первоклассным исполнителем своих творений, владея в совершенстве *тайной звука*, Дебюсси до сих пор еще не нашел пианистов, эквивалентных себе в чувстве звучаний. Это—дело будущего и, возможно, еще отдаленного.

Его фортепианные творения относятся к самым разнообразным периодам творчества. Он прибегал к фортепиано все время, отдавая ему едва ли не наиболее насыщенные своей творческой индивидуальностью моменты вдохновения. Его „Estampes“, „Images“, его прелюдии

останутся в мировой литературе, как вечные памятники безусловно нового духа фортепианной литературы. Он вдохнул новую жизнь в этот инструмент, уже стольким поколениям творцов служивший поверенным самых интимных и глубоких переживаний.

Немного остается сказать о *вокальной музыке* Дебюсси после того, как уже охарактеризован его стиль в музыкальной драме.

Бесконечно требовательный к произведению в целом, изысканный знаток искусства слова, Дебюсси пользуется только высшими вдохновениями поэзии для своих песен. В строгом соответствии со своим стилем и со своим художественным верованием он—импрессионист по симпатиям. Ему ближе всего муза французского символизма—эта изысканная, утонченная и мудрая, ученая муза, в которой одинаково много и от техники, и от вкуса, и от уменья, и от глубокой начитанности. Бодлэр, Маллармэ, Верлен—вот его поэты, и их словесную магию он дополняет своим звуковым волшебством.

Не в пример нашим русским музыкантам (особенно Рахманинову и Чайковскому) Дебюсси ни разу не унизил свое творчество текстуальным соприкосновением с второсортным искусством. Он горд и аристократичен в выборе.

Только песни ли это—то, что им написано? Скорее это—музыкальная декламация. Дебюсси—не лирик, его мелодия слишком целомудренно скупа, чтобы делаться песней. Слишком большое чутье к природе родного французского языка, с его малой интонационностью, с его известной звуковой скромностью заставляет его избегать лирики в песне. Его стиль тут, как и в „Пелеасе",—интонационная декламация, речитатив, родственный, пожалуй, Мусоргскому более всего. Голос в его романсе (если позволительно применить к его вокальному творчеству этот термин)—всегда на втором, на незаметном плане, на первом же музыкальная ткань и *слово*, музыкой не заглушаемое. Это „незаглушение" особого рода. У Вагнера слово заглушено мощным океаном оркестра, но у лириков оно заглушается самой песней, самой мелодией голоса.

У Дебюсси слово на первом плане: оно царит и над музыкой, и над голосом. И его всегда слышно до мельчайших подробностей дикции. Его песни—омузыкаленные интонации речи плюс магия музыкальной ткани, обволакивающей эти интонации речи полутеней-призраков.

Без утолщений, без сильных акцентов, медлительно и устало льется эта музыкальная речь, гипнотизирующая, как тихое заклинание. Песни Дебюсси однообразны в большей степени, чем вся его остальная музыка, и в той же степени насыщены характерной для него закатной, угасаю-

щей красотой. Меньше всего в них *пения*—и общий облик представляет нечто приближающееся к художественной мелодекламации. И на фоне этой омузыкаленной речи в богатом, дифференцированном сопровождении как бы раскрывается весь психологический мир текста, придавая несравненную значительность каждой ноте голоса. И тут, как и во всем, Дебюсси во всеоружии мастерства, и из-под его пера в этой области не вышло ни разу ничего неумелого, несовершенного. Совершенный знаток голоса и его ресурсов, он пишет трудно, но благодарно и всегда в соответствии со свойствами самого голоса, никогда не обременяя его несвойственными ему приемами.

Таков художественный облик великого „властителя музыкальных дум“ новой Франции. Сейчас, когда его творчество уже прекратилось, не бесполезно окинуть общим взором то *влияние*, которое этот замечательный творец уже успел возыметь на новые поколения музыкантов.

Сила гения измеряется его влиянием. Это—историческая аксиома. И по этому критерию Дебюсси должна быть отведена очень высокая позиция в иерархии гениев.

Еще при жизни сформировывалось его влияние. Его богатейший гармонический мир, его стиль в фортепианном творчестве, его оркестровые приемы—все немедленно нашло подражателей.

Среди них прежде всего выделился Морис Равель, уже достигший теперь положения крупного композитора. Это—несомненно сильная индивидуальность, стоящая к Дебюсси примерно в таком же отношении, как у нас Рахманинов к Чайковскому. Но все же по отношению к новаторству Дебюсси Равель есть шаг назад. Восприявший от него все утончения стиля и техники, он не воспринял того *истинно нового* в самом отношении к звуку: его живописности, столь важной для Дебюсси. Равель в этом отношении ближе к романтикам, ближе к прежнему звукосозерцанию.

Не меньшее влияние испытали от Дебюсси и все остальные представители молодой Франции. Даже и в консервативном лагере восприняли многое от его характерных приемов. Для нового же поколения Дебюсси стал знаменем и отправным пунктом, на котором базируется новое в музыке.

Очень серьезное влияние оказало творчество Дебюсси в России. Это был как бы возврат долга—возвращение обратно того, что дано было нашим Мусоргским тому же Дебюсси. Нельзя обойти молчанием несомненное влияние Дебюсси на Скрябина второго и третьего периода, особенно в гармонической области. Знаменитые шестизвучия

Скрябина, быть может, изначально навеяны целотонными построениями и нонаккордами „Пелеаса“, появившегося гораздо ранее, чем новаторские моменты у Скрябина окрепли. Нельзя отрицать и влияние некоторых моментов в фортепианном стиле, хотя тут линия Скрябина была изначально-отлична от линии развития Дебюсси.

Стравинский—другой пленник Дебюсси. Его творчество—живой отклик его завоеваний, но преломленных в психологии диаметрально иной, чем психология Дебюсси. Стравинский—варвар, Дебюсси—угасающая от избытка культура. И то, что у Дебюсси звучало закатными гармониями вековой культуры, у Стравинского прогремело варварской мощью рождающегося богатыря. Культура вкуса превратилась в стихийное утверждение безвкусия, культура утончения—в культ резкости. Стравинский—негатив Дебюсси, но и негатив есть влияние. А в деле оркестровой палитры тут даже не негатив, а прямое последование. Блестящий оркестратор Стравинский в этом мире—законный сын французского гения.

Трудно пройти молчанием и старика Лядова, не оставшегося равнодушным к тайнам магии звуков, открытых автором „Пелеаса“. И наша композиторская молодежь определенно начала под знаком Дебюсси свое композиторское поприще (Ал. Крейн, Гр. Крейн, Арт. Лурье), хотя не удержалась в этой органически чуждой им плоскости настроений.

В это же время на крайнем западе—в Испании—творчество Дебюсси определенно влияет на молодые композиторские группы, а северные композиторы чрез Грига, им более близкого, тоже отдают долг некоторым приемам французского новатора. Лишь в Англии и в Германии нет влияния Дебюсси. В первой — по общей ее малой музыкальности, а во второй, очевидно, вследствие слишком ясного несоответствия духа новой Германии с духом Франции эпохи Дебюсси. Предельное утончение не в духе нового немца, тем более, что героическое творчество Штрауса сейчас вообще слишком подавило музыкальную психологию германца, чтобы оставить его чутким к звукам „Пелеаса“ и „Images“. Даже более по культуре близкий к Германии Скрябин оставляет пока глухими немцев, реагирующих лишь на звуки Штрауса, Регера, Шенберга и... Чайковского.
